

зыке, пришедшей из глубины веков, художественная мысль автора опирается на это эхо старой классики, давая раствориться перенапряженной диссонантной линии развития» [12, с. 25].

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть значение учета особенностей регистрового плана произведений, который занимает важное место в системе выразительных средств музыки, внося свой вклад в воплощение разнообразного музыкального содержания.

#### ЛИТЕРАТУРА

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

<sup>2</sup> Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1. М., 1989.

из ведущих выразительных и формообразующих функций, то и описанный «обмен» играет существенную роль в раскрытии сути художественной идеи» [3, с. 289, 290].

<sup>3</sup> Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 2. М., 2008.

<sup>4</sup> Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.

<sup>5</sup> Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.

<sup>6</sup> Кушнарев Х. О полифонии. М., 1971.

<sup>7</sup> Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.

<sup>8</sup> Макаров Е. Мастерство оркестровой драматургии (Опыт анализа партитуры Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича) // Музыка России. Вып. 1. М., 1976. С. 234–268.

<sup>9</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

<sup>10</sup> Петраш А. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974. С. 163–186.

<sup>11</sup> Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. М., 1985.

<sup>12</sup> Холопова В. Эхо Эхо-сонаты // Советская музыка. 1986. № 10. С. 22–26.

Валерий Каюков

## ЭВОЛЮЦИЯ ДИРИЖИРОВАНИЯ: ФОРМЫ И ТИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ

История смен моделей музыкального руководства имеет 6 совершенно определенных специфических форм управления музыкальным ансамблем. Каждый этап имеет свою временную периодизацию, колеблющуюся от 4000 лет (эпоха хейрономического управления) до примерно 80–100 лет (эпоха концертмейстерского управления). Однако ни длительность того или иного периода, ни количество ярких личностей в тот или иной отрезок времени не смогут нам помочь установить некий вид «единой манеры дирижирования». В разные эпохи музыкальное управление имело всегда свою техническую специфику и внутреннюю обусловленность временем эпохи и культурой окружающего социума.

История дирижерского исполнительства уходит глубокими корнями в богатую своими традициями культуру Древнейшего мира, которая в свою очередь обнаруживает преемственность с еще более древних культур Ближнего Востока — Египта, Сирии, Иудеи, Палестины и даже первобытного общества. Эта несомненная связь современности и архаики видна в таких, казалось бы, современных моментах дирижерского исполнительства: волевое управление коллективом, мануальная форма управления, возвышение дирижера над оркестром, индивидуальная обусловленность дирижера. Именно из древнейших синкретических танцев-действ берет свое начало само коллективное исполнительство, сама форма музыкальной игры вместе.

Ведущим элементом первобытного искусства был ритм, заслонявший элемент мелодический, находящийся на той стадии социального развития в зачаточном состоянии. «Музыка» состояла из постоянно отбиваемого ритма, шумовых эффектов; сопровождалась

массовыми движениями и ритуальной пляской. «Первобытный дирижер» играл на примитивных ударных инструментах (раковины, камни, доски) и одновременно управлял ансамблем, совершая ритмически подчеркнутые телодвижения. В каждом племени употреблялись свои, излюбленные движения: так, например, жители острова Самоа стучали ногами и приседали, новозеландцы использовали прыжки, переходящие в безудержный пляс, у народов Индии были распространены движения рук и пальцев<sup>1</sup>. С помощью ритмичного отбивания — акцентирования времени — началась организация коллективного исполнения музыкальных или музыкально-танцевальных композиций.

Постепенно, при появлении более развитых возможностей Homo sapiens к осмысленному звукоизвлечению, первобытные люди в своей ритмической игре стали добавлять возгласы, завывания и другие звукоподражаемые эффекты. Из синкретического коллективизма начала выходить фигура одного ведущего человека — запевалы. Так произошло формирование первого типа музыкального управления — *запева*.

Данный архаический этап музыкального управления первобытных людей был связан с фигурой вождя, или лидера, то есть человека, выделявшегося из племенной массы какими-то личными сверхкачествами (силой, ловкостью, бесстрашием и т. д.). Как пишет Л. Сидельников: «Любое коллективное действие нуждается в сигнале для того, чтобы начаться. Такой сигнал мог подаваться любым способом — стуком, хлопанием в ладоши, притоптыванием или условным знаком — один из числа участников коллектива. Как правило, это был наиболее энергичный, активный и волевой лидер, принявший на себя роль вожака, организующего и ведущего это действо»<sup>2</sup>. Этот самый первоначальный психологический момент технологии управления музыкальным коллективом (эмоционально-волевой тон

Статья на соискание ученой степени. Сведения об авторе, ключевые слова и аннотацию см. на с. 178.





Створка  
Гентского алтаря  
братьев Ван Эйк  
Собор Святого Бавона  
в городе Гент, Бельгия



Дирижирование за клавишином. Заглавный лист партитуры О. Лассо

управляющего) парадоксальным образом сохранился до наших дней, став даже ведущим тезисом эпохи профессионального дирижирования. В настоящее время дирижировать может лишь тот, кто может управлять, требовать и добиваться поставленных исполнительских целей.

По мере того как музыка древних народов интонационно обогащалась и откристаллизовывалась в виде разнообразных напевов, появилась надобность в такой системе управления ансамблевым исполнением, которая компенсировала бы отсутствие нотной записи. Дирижер, самый опытный певец-запевала, знавший на память много различных напевов, должен был найти способ передавать их участникам ансамбля в процессе исполнения.

В связи с этим практика того времени выработала условные мнемотехнические движения, обозначающие высоту звуков, их длительность и силу. Такая система ручных знаков получила название *хейрономии* (греч. *χείρονομία*, от *χείρ* — рука и *νόμος* — закон) и стала второй формой в истории управления музыкальными коллективами. Эта система состояла из специфических жестов кисти руки и пальцев, при помощи которых поющим людям подсказывалось развитие мелодической линии, динамика исполнения и ее темп. Хейрономию можно назвать предтечей мануального дирижирования, самой ранней моделью управления руками. Хейрономическая система вскрыла емкость, «стенографичность» дирижерского жеста — тех качеств, которые стали особо ценными в современной системе дирижерского управления.

В Древнем Египте первые сведения о системе ручного управления («письмо в воздухе») относятся ко времени 2723–2563 годов до н. э.<sup>3</sup> Данная система использовалась в учебно-дидактических целях, в школах и частных занятиях. Подобные формы музыкаль-

ного управления руками сформировались в Древней Индии, Древней Иудее и т. д. В античной Греции в неразрывной связи с театральным искусством родилось само понятие оркестра. Действие здесь сопровождала музыка — ее исполняли на авлосах, поперечных флейтах и кифарах. Руководил руками всем действием корифей (прототип современного дирижера), находившийся в центре круглой площадки, называвшейся оркестра<sup>4</sup>.

В католическое средневековье основное музыкальное сопровождение культовых обрядов, в частности мессы, было отдано хору. Для управления системой церковных хоров понадобилось множество музыкальных управляющих — регентов, и этой профессии стали целенаправленно обучать. Метод ручного, беззвучного управления музыкальным исполнением идеально подходил к ритмически выровненной мелодической линии григорианского хора и вообще к ранней церковной музыке эпохи *aevum medium*. Хейронома здесь не сильно волновала строгая выверенность ритма музыки (точной нотной записи еще не существовало в это время). Его заботой был мелос, мелодическая линия исполняемого сочинения. Цель средневекового регента по отношению к исполняемой мелодии была не в показе ее выразительности и тем более экспрессивности исполнения в современном смысле слова. Регенту было важно создать своеобразный космизм с отстраненностью от мирских страстей, абстрагированием всего самосознания, сосредоточением верующего человека на молитве и тексте писания. «The masses and motets of the Renaissance are impersonal in nature and should be performed with an atmosphere of quiet reflection and sincerity of feeling — in other words, as a player to God, and not as a concert»<sup>5</sup>.

Одним из видов хейрономических движений являлась «Гвидонова рука». Отдельные ступени гаммы обозначались суставами первых пальцев фаланг левой руки. Дирижер показывал при исполнении пальцами правой руки соответствующие суставы левой и промежутки между ними, создавал у коллектива исполнителей представление о высоте звуков, интервалах, мелодическом рисунке. Для показа нюансировки существовал целый ряд условных знаков: например, *piano* выражалось указательным пальцем правой руки, которым дирижер проводил по пальцам левой; при *forte* правая рука прижималась к ладони левой и т. д.

Со временем сформировалось множество хейрономических систем, повсеместно распространившихся в Средние века, но неизменными остались ее символы — руки и кисти. К хейрономическим способам управления музыкальным исполнением также примыкают некоторые формы тактирования, которые в условиях позднейших типов дирижирования приобрели более





Ф. Лист за дирижерским пультом в городе Веймар.  
Литография Гофмана

развитые виды. Однако метроритмическая сторона музыки в эпоху хейрономии как бы нивелировалась или не принималась в расчет. Во всяком случае ей не придавалось решающего значения. Иногда хейрономические движения намекали на характер и настроение музыки, этот аспект также не стоял в центре внимания исполнителей. Данные методы руководства существовали, обладая полной монополией вплоть до середины XVI века, пока их не вытеснил другой способ управления музыкальными коллективами и ансамблями — при помощи постоянного отбивания такта баттутной.

В 1564 году итальянский композитор Д. Палестрина впервые в исполнительской практике использовал баттуту (массивный вертикально установленный посох из металла или дерева, иногда богато украшенный)<sup>6</sup>. Технология ударов при управлении баттутной была весьма примитивна: каждое движение рукой с жезлом вниз означал сильную долю такта. Дирижер здесь ограничивался лишь функцией регулятора, или «держателя» движения музыки, обеспечивая ритмически ровное исполнение и стремясь точно выдержать длительность. Эти действия способствовали соединению исполнительских устремлений всех участников ансамбля, хора, оркестра в единообразное целое. Художественный элемент, вопросы интерпретации здесь, так же как и в эпоху хейрономического управления, вообще не занимали умы. Присутствующая эстетика исполнительства не требовала от музыкантов показа чувств и личных, интимных переживаний. Практика ударного, шумного дирижирования стала повсеместной при исполнении светской музыки в эпоху Возрождения.

Ж. Люлли в 1687 году, дирижируя *Te Deum* по поводу выздоровления короля Франции Людовика XIV, сам оказался жертвой данной манеры дирижирования. Он пользовался массивной тростниковой палкой с тяжелым свинцовым наконечником (для мощи удара).

Во время исполнения он ударил баттутной себе по ноге, получив тяжелейшую травму. Образовавшаяся гангрена оказалась неизлечимой и стала причиной ранней смерти композитора. Тем не менее обычай тактирования при исполнении музыки даже в церквях был привычным явлением в течение длительного времени. Одни дирижеры ударяли очень сильно каким-либо предметом по пульту (например, жесткой трубкой из многих слоев кожи), другие — продолжали отбивать такт длинной палкой об пол. Французский дирижер XX века И. Маркевич писал: «Еще в начале прошлого века дирижер, особенно в опере, был просто отбивателем такта и поддерживал ансамбль, стуча палкой по полу. Дрожь охватывает при одной мысли, сколько изумительных, обожаемых нами произведений звучало под аккомпанемент непрестанного ужасного стука этой поистине доисторической дубинки!»<sup>7</sup> С таким положением дел надо было что-то делать, принимая кардинальные нововведения.

Стоит отметить, что смысловое содержание данной технологии тактирования — постоянный и четкий ритм, сохранил свою значимость во всех последующих формах дирижерского управления. Шумное, внешнее, ударное метрирование железной тростью трансформировалось во внутреннее музыкантское ощущение постоянного ритма — пульсацию, так необходимо присущее в настоящее время не только дирижерам, но и всем музыкантам-исполнителям. «Вначале был ритм», — говорил Г. Бюлов (первый профессиональный дирижер), имея в виду не только ритмы архаического времени, но и методы управления оркестром во Франции, Италии, Германии середины XVI—XVIII веков. Таким образом, управление *баттутной* с полным правом можно назвать третьей самостоятельной формой в истории дирижирования.

В XVIII столетии на первый план вышла личность клавесиниста-концертмейстера. Это было связано с утверждением в музыкальных ансамблях исполнительской техники генерал-баса, согласно которой клавирист играл гармоническую основу музыкального произведения. Таким методом исполнения он должен был «вести за собой» оркестр, управлять сменной темпов и динамикой. Временами он прекращал игру и начинал использовать для управления оркестром другие приемы — такие как указания смычком, свернутым рулоном бумаги или палочкой, а также делая выразительные





знаки глазами, головой, пальцем или отстукивая ритм ногой. Так, в истории дирижирования закрепились четвертая форма-модель музыкального руководства — концертмейстерское управление (или дирижирование из-за клавесина).

Образцом подобного типа дирижера-концертмейстера был И. Бах. Друг и коллега И. Баха по Лейпцигской школе Святого Фомы И. Геснер оценивал его стиль музыкального управления следующим образом в письме: «Если бы, говоря, ты видел, как он, делая нечто недоступное целому отряду ваших кифаристов и тысячам флейтистов, не просто, как кифаред, ведет мелодию и играет свою партию, а следит сразу за всеми [партиями] и, при 30 или даже 40 исполнителях, одного призывает к соблюдению ритма и такта кивком головы, другого притоптыванием ноги, третьего предупреждающим пальцем, этому задаст тон в верхнем регистре, тому в среднем, еще одному в нижнем... я все же думаю, что мой [друг] Бах — или тот, кто ему подобен, если таковой имеется, — один в несколько раз превосходит Орфея и в двадцать раз — Ариона»<sup>8</sup>. Молодой Л. Бетховен в согласии с принятыми традициями музыкального исполнительства долгое время управлял оркестром из-за клавесина. Известно, что И. Гайдн исполнял свои симфонии в городе Оксфорде

сидя за органом. Такая практика управления была также весьма популярна.

Процесс дальнейшего усовершенствования оркестра и проведенная Венскими классиками (Л. Бетховен, И. Гайдн, В. Моцарт) в последней четверти XVIII века симфоническая реформа приводят к «очищению» оркестра от аккомпанемента клавишных инструментов и, как следствие, к полному исключению из партитур партии клавесина.

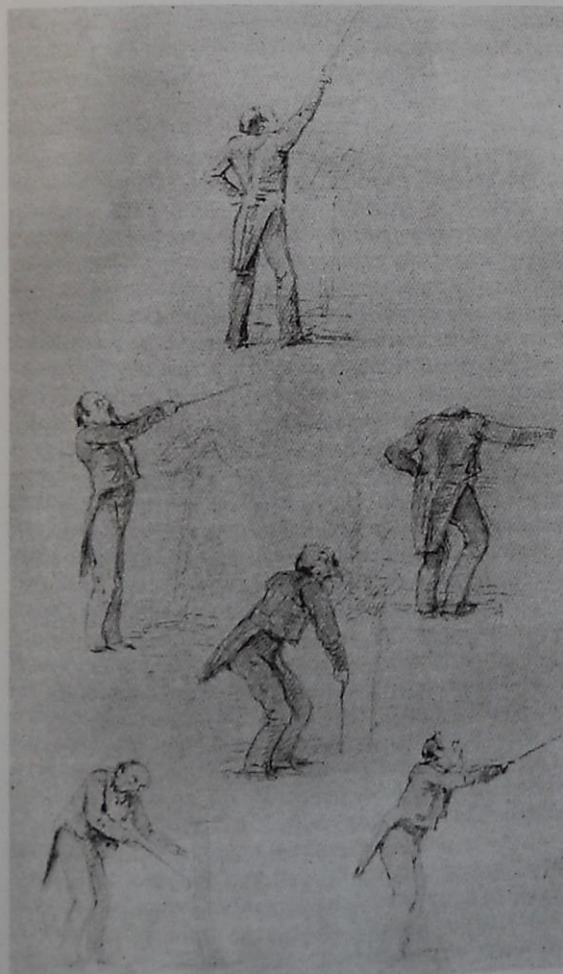
С начала XIX века развитие симфонической музыки и расширение, усложнение состава оркестра востребовали освобождения дирижера от участия в общем инструментально-исполнительском ансамбле (игре на каком-либо инструменте, как правило, скрипке), и сосредоточения его внимания на мануальном (ручном) дирижировании. На смену смычку, рулону бумаги приходит дирижерская палочка, то есть наступает пятая эра эволюции дирижирования — композиторское дирижирование. Новый стиль дирижирования<sup>9</sup> был введен в постоянную практику оркестрового исполнения почти одновременно несколькими выдающимися музыкантами: — И. Мозелем (1812, Вена), К. Вебером (1817, Дрезден), Л. Шпором (1817, Франкфурт-на-Майне), Г. Спонтини (1820, Берлин), Ф. Мендельсоном (1835, Лейпциг). Все они в первую очередь были крупными композиторами, своей дирижерской деятельностью они лишь популяризировали свои собственные сочинения.

Но постепенно через исполнительское творчество Г. Берлиоза и Ф. Листа складывался тип маэстро-исполнителя, не являющегося одновременно композитором. Р. Вагнер провел дальнейшие нововведения в форме дирижирования, манере и нормах поведения дирижера на сцене. С этого времени дирижер, ранее стоявший за своим пультом лицом к публике, повернулся к ней спиной, что обеспечило наиболее полный контакт его с артистами оркестра. Это небольшое изменение в позиции дирижирования стало колоссальной реформой, открывшей путь к четко осознанной дирижерской интерпретации и дирижерскому исполнительству. С этого времени стало ясно, что за дирижерский пульт может встать только эмоциональный и экспрессивный лидер, наделенный сильной эмпатией, силой внушения, волей. Так определилась новая специфическая музыкальная профессия — профессионального дирижера-исполнителя (в современном значении этого слова). Наступила окончательная шестая форма эволюции дирижирования — профессиональное дирижирование. Первым в данном ряду был гениальный австрийский дирижер Г. Бюлов.

Итак, при рассмотрении эволюции дирижерских систем нами выявлены основные формы музыкального управления:

- 1) запев,
- 2) хейрономия,
- 3) тактирование,
- 4) концертмейстерское управление,
- 5) композиторское дирижирование,
- 6) профессиональное дирижирование.

Таким образом, выявлен генезис дирижерского управления. В этом процессе смен форм музыкального управления способ дирижирования, предложенный Р. Вагнером (середина XIX века), является крупнейшей реформой дирижирования, открывшей не только новую форму музыкального руководства, но и новый смысл управления.



Первый профессиональный дирижер Г. Бюлов.  
Карандашный набросок М. Зичи



# ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> По истории древнейших форм музыкального управления можно назвать статью: Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства // Музыкальный современник. 1916. Книга 3. С. 27.

<sup>2</sup> См.: Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. М., 1991. С. 170.

<sup>3</sup> По истории древних хейрономических систем музыкального управления можно назвать книгу: Боровик Л., Папаян Э., Фролкин В. Из истории дирижирования. Краснодар, 2001. С. 8–13.

<sup>4</sup> См.: Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. С. 108.

<sup>5</sup> Из книги: Garretson R. Choral music. History, Style, and Performance Practice. New Jersey, 1993. P. 24. Пер. В. Каюков: «Мессы и церковные песнопения эпохи Ренессанса безличны по природе и должны быть исполнены с атмосферой интимной рефлексии и искренности чувства – другими словами, как молитва Богу, а не как концерт».

<sup>6</sup> См.: Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967. С. 12.

<sup>7</sup> См.: Маркевич И. Беседы с Клодом Ростаном // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М., 1970. С. 86.

<sup>8</sup> См.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Сб. ст. / сост. Х. Шульце. М., 1980. С. 90, 91.

<sup>9</sup> Главное внешнее отличие музыкального управления эпохи композиторского дирижирования от современной профессиональной манеры дирижирования заключается в том, что дирижер при исполнении сочинений находился в интересном положении – спиной к оркестру и лицом к залу.

# ЛИТЕРАТУРА

1. Боровик Л., Папаян Э., Фролкин В. Из истории дирижирования. Краснодар, 2001. 59 с.

2. Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства // Музыкальный современник. 1916. Книга 3. С. 26–62.

3. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Сб. ст. / сост. Х. Шульце. М., 1980. 271 с.

4. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967. 111 с.

5. Маркевич И. Беседы с Клодом Ростаном // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. М., 1970. С. 80–113.

6. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. М., 1991. 286 с.

7. Garretson R. Choral music. History, Style, and Performance Practice. New Jersey, 1993. 250 p.

Сергей Бородавкин

## ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ОПЕРНОГО ОРКЕСТРА

Специальные исследования, посвященные оперному оркестру, в музыковедческой литературе отсутствуют, а в монографиях об оркестровке, симфоническом оркестре, истории оперного искусства, творчестве композиторов, учебниках по истории музыки и музыкальной литературе оперному оркестру не уделяется должного внимания. Весьма показательно, что при анализе опер и в рецензиях на спектакли упоминания об оркестре занимают чаще всего последнее место. В исследованиях по оперной драматургии имеются разделы, посвященные оркестру, но хронологические и географические рамки рассматриваемых оперных произведений существенно ограничены; кроме того, авторы, как правило, не касаются вопросов оркестрового стиля. Рядовые слушатели обычно обращают внимание прежде всего на вокально-хоровой компонент музыки оперы, игнорируя оркестровый.

Между тем роль оперного оркестра в развитии музыкально-исторического процесса огромна. Как известно, в опере синтезируются два противоположных начала: вокальное и инструментальное; выразителем последнего является оркестр. И на первых порах, в XVII столетии, и позднее, в XVIII оперный оркестр являлся катализатором развития жанров инструментальной музыки и их оркестрового стиля. На заре возникновения оперного искусства, в 1607 году, К. Монтеверди гениально обобщил развитие инструментальной музыки в опере «Орфей», одновременно дав толчок ее

дальнейшему развитию. Программность, свойственная оперной музыке, способствовала развитию инструментализма на протяжении первого столетия существования оперы. Так, в «Поединке Танкреда и Клодинды» того же Монтеверди (1624) появляются новаторские приемы оркестрового исполнительства, обусловленные сюжетом, вошедшие затем в обиход инструментальной практики. В дальнейшем именно в операх интенсивно развивался оркестровый стиль. «Синфонии» как инструментальные эпизоды в операх С. Ланди, Ф. Кавалли, М. Чести, Г. Перселла, А. Скарлатти и других оперных композиторов середины и второй половины XVII века способствовали обогащению оркестрового стиля и в инструментальных жанрах. Истоки Concerto grosso, первого жанра симфонической музыки, находятся не только в недрах трио-сонаты и инструментальной сюиты. Как справедливо указывает Л.Н. Раабен, «немалое значение имела также опера и «концертирующая симфония». Опера воздействовала на концерт вокальными формами, в частности арией, да и речитативом..., а еще более — оркестровыми вступлениями — «симфониями». В «симфониях» опер XVII века (от Монтеверди до А. Скарлатти включительно) оказались разработанными многие приемы инструментовки, а главное — фактура быстрых инструментальных движений фигуративного типа, содержащая черты концертности, театрализованной «репрезентативности»<sup>1</sup> [4, с. 6].

Как известно, большую роль в формировании жанра концерта, а затем и симфонии сыграла оперная увертюра — как итальянская, так и французская. В свою

Статья на соискание ученой степени. Сведения об авторе, ключевые слова и аннотацию см. на с. 177.